O tango brasileiro e o argentino[1]

Sérgio Estephan[2]

Um aspecto a ser ressaltado, quando refletimos sobre a música no Brasil e na Argentina, é aquele que aproxima o tango argentino e o tango brasileiro. Inicialmente, cabe situar a designação tango brasileiro, como um nome alternativo ao maxixe. Alberto Ikeda observa um "preconceito reinante em relação ao maxixe", uma vez que "muitas composições foram publicadas qualificadas de tango brasileiro, tanguinho, tango brejeiro e outros nomes".[3] Afora a já mencionada imprecisão na designação dos gêneros musicais das músicas produzidas no Brasil das primeiras décadas do século XX – e, nesse sentido, o maxixe é um dos principais exemplos[4] - tanto o tango brasileiro quanto o argentino surgiram na virada do século XIX para o XX, como expressões das camadas populares, e, por isso, foram inicialmente discriminados e proibidos em seus países de origem, mas alcançaram destaque, inclusive na Europa, onde desembarcam no início do século XX. Em virtude da polêmica provocada por suas danças sensuais, provocaram a intervenção do papa Pio X.

No caso do tango argentino,

> [...] foi convocado um bailarino Casemiro "Vasco" Ain, que dançou para Sua Santidade [...] que não achou nada demais. E o tango espalhou-se pela Europa. Com isso a elite argentina cedeu, tão orgulhosa quanto envergonhada.[5]

O tango brasileiro por sua vez, antes do mesmo Pio X "avaliar pessoalmente o grau de pecaminosidade que afirmavam existir na dança do maxixe", foi dançado para o "Rei Jorge V da Inglaterra, para o presidente da França [...] e finalmente, perante o papa, em Roma, em 1913". Neste caso, o dançarino encarregado foi o ex-dentista Lopes Amorin, conhecido por Duque, que, por sinal, "aproveitou uma antiga vocação para a dança (...) e abriu no número 5 da Cité Pigalle, em Paris, um curso onde passou a ensinar tango argentino e, logo, 'le vrai tango brésilien'".[6] Quanto à

---

[1] Artigo extraído da tese de doutorado, *'Viola, minha viola'. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*, realizada no Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, sob orientação do professor Dr. Antônio Rago Filho, e defendida em dezembro 2007.

[2] Pós-doutorando em História e Música pela UNESP/Instituto de Artes de São Paulo, com pesquisa em andamento intitulada: *O violão instrumental brasileiro na Era do Rádio: Dilermando Reis, Garoto e Antônio Rago.*E-mail: sergioestef@hotmail.com

[3] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930.* Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 70.

[4] Já analisamos o tango brasileiro em nossa pesquisa de mestrado, enquanto uma "designação alternativa ao maxixe, para poder ser impresso em partituras, principalmente [...] nas obras de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth", e, ainda, o pioneirismo do maestro Henrique Alves de Mesquita, ao lançar em 1871, sua obra *Olhos matadores*, acompanhada da designação, tango brasileiro, assim como o papel de Ernesto Nazareth, "seu sistematizador genial" (ESTEPHAN, Sérgio. *O violão instrumental brasileiro: 1884-1924.* Dissertação de Mestrado em História - PUC-SP, São Paulo, 1999, p. 101).

[5] Jornal *O Estado de S. Paulo* , 7 maio 2000, Caderno 2, p. 12.

[6] TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música - da modinha a lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 84.

impressão do papa, este declarou que, "quando jovem, dançara em sua cidade uma velha dança italiana, a furlana, de ritmo quase tão vivo quanto o do tango brasileiro".[7]

Outra ligação entre o tango brasileiro e o argentino, foi a influência africana, mais desconhecida no caso do tango argentino. O pesquisador Blas Matamoro afirma que uma das denominações da palavra tango advém justamente dos locais onde os africanos eram concentrados, antes de embarcar para o novo mundo.[8] Por esse motivo, segundo o mesmo autor, foram chamados de tango os locais onde, já nas Américas, os negros se juntavam para bailar e se divertir.

Boris Fausto afirma que "os negros tiveram um papel significativo na vida cultural de Buenos Aires, realizando, pelo menos até meados do século 19, festividades carnavalescas em que se destacavam um batuque chamado de candombe", sendo, um de seus elementos, era a dança da "obligada, a mesma umbigada presente em danças dos negros bantos no Brasil".[9] A ligação da palavra tango com a população negra de Buenos Aires também esteve relacionada com as profissões que pardos e mulatos exerciam. Segundo o pesquisador Blas Matamoro, os negros foram os pianistas das casas de bailes e prostíbulos onde se bailaram os primeiros tangos.[10]

A virada do século XIX para o XX foi marcada por um significativo fluxo imigratório, algo em torno de "um milhão de italianos e 900 mil espanhóis se estabeleceram na Argentina entre 1857 e 1920".[11] Assim, a população argentina, de 1.300.000 habitantes em 1910, passa então por um processo de "branqueamento populacional".[12] Esta transformação populacional "cria um grande mercado de prostituição", algo em torno "de 20 a 30 mil em 1900", quando o tango passa "dos escravos negros para as escravas brancas".[13] Nesse contexto, a presença feminina dentro do tango argentino permaneceu um tabu, só quebrado no início do século XX, quando, "no chamado Prado espanhol, na Avenida Quintan, [...] se admitiu pela primeira vez que homem e mulher dançassem tangos em público".[14]

Dessa forma, entre "orgasmos e punhaladas", o tango vai ganhando espaço, e o ambiente de "prostíbulo vai se dissipando lentamente, e aparece uma arte musical, coreográfica e, ainda que timidamente, literária".[15] Assim, mais uma conexão entre o tango argentino e o brasileiro surge: o aparecimento tardio de partituras impressas, assim como o tango argentino cantado. Da mesma forma que, no tango brasileiro, o hábito inicial era o "tocar de ouvido", e, para que a música fosse transcrita para partitura, "era necessária a intervenção de músicos que dominassem a escrita musical", como, por exemplo, o compositor e bandoneotista Eduardo Arolos.[16] Como

---

[7] Porém, nem tudo é coincidência quando se trata de tango e maxixe (ou tango brasileiro). Tinhorão ressalta que, ainda em Paris, foram freqüentes as brigas "entre adeptos do tango argentino e do tango brasileiro" (TINHORÃO, op. cit., p. 84).

[8] MATAMORO, Blas. *El tango*. Madri: Acento Editorial, 1996, p. 8.

[9] FAUSTO, Boris. *O estereótipo no passado.* In: Jornal *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 maio 2005, Caderno Mais, p. 7.

[10] MATAMORO, op. cit, p.9.

[11] GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, lunfardo e tango.* R. J.: Nova Fronteira, 1994, p. 139.

[12] FAUSTO, op. cit., p.10.

[13] MATAMORO, op. cit., p. 12.

[14] Matamoro menciona ainda o tango *Cuidado con los cincuenta*, de Ángel Villoldo, que faz menção a uma lei municipal que multava em "cincuenta pesos", quem se atrevesse a passar com uma mulher pela rua (MATAMORO, op. cit, p.19).

[15] MATAMORO, op. cit., p.20.

[16] *Carlos Gardel. Alma de bandoneon.* Série de programas apresentados pela Rádio Cultura FM de São Paulo, em 11 set. 2004.

já ressaltamos no capítulo II, o mesmo ocorreu com Canhoto, que dependia de compositores letrados, por assim dizer, caso do amigo Zequinha de Abreu.

Outro ponto de ligação entre o tango brasileiro e o argentino, foi a ligação com outras atividades artísticas, caso do cinema mudo, do circo e do teatro de revista. Já ressaltamos, ao discorrermos sobre a trajetória de Canhoto, sua ligação, assim como de seus contemporâneos, com as atividades artísticas acima citadas. No caso específico de Canhoto, vimos que sua importância como solista de violão advém desse universo. É por essa circularidade com atividades ou espetáculos de entretenimento que percebemos mais uma proximidade do tango brasileiro com o tango argentino.

Segundo Blas Matamoro, entre 1880 e 1910, os "lugares típicos" do tango eram o teatro, "los sainetes y espectáculos revisteriles", assim como seus "tabladilos de variedades", os cafés, salões de bailes[17], assim como nos "entreatos de los cines".[18] Por sinal, *Mi noche triste*, de Pascual Contursi, "considerado o primeiro tango-canção"[19], foi inspirado "em um antigo tango, *Lita*, de Samuel Castriota"[20], que fez parte de uma "obra teatral, *Los dientes del perro*, de Gonzales Castillos y Weisbach".[21]

Um exame sobre aspectos básicos na biografia de alguns nomes centrais do tango exemplificam a aproximação deste gênero musical com o mundo do entretenimento. Angel Villoldo (1864 – 1919) por exemplo, autor do citado tango, *Cuidado com os cincuenta*, foi libretista e teatrólogo, "palhaço de circo"[22], além de "jornalista e ator".[23] Outro nome importante do tango a exercer a atividade teatral foi Carlos Cézar Lenzi, autor da letra do tango, *A media luz*, gravado por Canhoto e citado anteriormente, que foi, além de letrista, teatrólogo.[24] Enrique Santos Discépolo (1901-1951), por sua vez, iniciou sua vida artística "no palco do Teatro Apolo aos 17 anos. Já aos 18, encenava no Teatro Nacional *Los Duendes*, a primeira peça de sua autoria", atuando ainda como diretor de teatro, ator, roteirista e diretor de cinema, além de atuar em "programas de rádio".[25]

Outra conexão entre o tango brasileiro e o argentino é a ligação desses artistas com políticos locais. Como já ressaltamos no capítulo II, Canhoto foi ligado à elite política paulistana, tais como Carlos de Campos e Júlio Prestes. No caso argentino, Domingo Santa Cruz, filho do soldado Santa Cruz, considerado o "introdutor do bandoneon na Argentina"[26], compôs *Union cívica*, em homenagem ao "caudilho Manuel Aparício, líder da União Cívica Radical".[27] O próprio Carlos Gardel, no início de sua carreira, "em 1907, circulou com certa constância nos comitês dos

---

[17] MATAMORO, Blas. *El tango*. Madri: Acento Editorial, 1996, p. 21.
[18] MATAMORO, op. cit., p. 38.
[19] FERNANDES, Hélio de Almeida. *Tango: uma possibilidade infinita.* R. J.: Ed.: Bom Texto, 2000, p. 292.
[20] FERNANDES, op. cit., p. 210.
[21] A respeito de Pascual Contursi, ressalta Matamoro que, "por su contexto teatral, fija la modalidad del tango cantado como tonadilla escènica, es decir, que es un pequeño monólogo, minidrama o breve hisoria" (MATAMORO, op. cit., p. 43).
[22] FERNANDES, op. cit., p. 204.
[23] GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, lunfardo e tango.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 266.
[24] GRÜNEWALD, op. cit., p. 252.
[25] FERNANDES, Hélio de Almeida. *Tango: uma possibilidade infinita.* Rio de Janeiro: Editora Bom Texto, 2000,, p.237.
[26] GRUNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, lunfardo e tango.* R. J.: Nova Fronteira, 1994, p.262.
[27] *Carlos Gardel. Alma de bandoneon.* Série de programas apresentados pela Rádio Cultura FM de São Paulo, em 11 set. 2004.

caudilhos e políticos", locais, de "farras e de encontros para tratar de negócios, muitas vezes escusos"[28], além de ter trabalhado, no início de sua carreira, como "guarda-costa do caudilho Benito Villanueva", com quem trabalhou "no haras de sua propriedade".[29]

[28] GRÜNEWALD, op. cit., p. 49.
[29] Grunewald ressalta a ligação de Gardel com "Gregório de Laferrere, outro caudilho", através do qual "foi parar no café O'Rondeman, dos cinco irmãos Traverso. Ali tornou-se assíduo e sua fama se alastrou" (GRUNEWALD, op. cit., p. 49).